

ном случае в лице А. Байетт) предьявляет теории тот же счет, который был ей самой адресован со стороны теории: теория осмысливается как форма идеологии, демонически искушающая человека, замуровывающая его в системе комфортных представлений, делающая законными безликость, творческую несостоятельность и отказ от самоосуществления.

Примечания

1. *Байетт А.* Обладать. М., 2004. С. 528. Далее в тексте приводятся ссылки на это издание с указанием страниц в круглых скобках.

© Хабибуллина Л. Ф.
г. Казань

ФОРМЫ ИСТОРИЧЕСКОГО ПОВЕСТВОВАНИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ Э. БЕРДЖЕССА 1980-х гг.

В течение 80-х гг. XX столетия Энтони Берджесс неоднократно обращается к исторической проблематике, стремясь, как и многие его коллеги, подвести свой собственный итог столетия (и тысячелетия). В этом отношении существенны три произведения, написанные в этом десятилетии, «Силы земные» (1980), «Конец всемирных новостей» (1982) «Железо, ржавое железо» (1989). Прибегая к самой различной форме интерпретации истории, автор тем не менее дает свой концептуальный портрет XX столетия во всех трех произведениях. Мы рассмотрим в своей работе формы исторического повествования в позднем творчестве Э. Берджесса, а также то концептуальное видение истории, которое присуще творчеству данного автора.

Роман «*Earthly Powers*» (1980) [1], название которого принято переводить на русский язык как «Силы земные» (более точный перевод, на наш взгляд, «Земные власти»), традиционно отмечается критикой как один из лучших, если не лучший, роман автора. Начиная с этого произведения Берджесс, прошедший этап написания таких «структуралистских» произведений, как «АББА, АББА», «Наполеоновская симфония», «МФ», возвращается к эпическому повествованию и, впервые после своего отъезда из Великобритании в 1968 г., удостоивается серьезного внимания английской литературной критики. Этот роман отображает множество важных событий XX в.: Первую мировую войну, литературную жизнь Парижа 20-х гг., подъем нацистской Германии, Вторую мировую войну, послевоенные события. В этом романе писатель, наверное впервые начинает пародировать элементы массовой культуры, с которой он, автор киносценариев, пьес, к этому времени и сам уже тесно связан. Так, роман задуман как пародия на те эпические телевизионные саги, которые становятся популярными в начале 80-х, в то же время очевидно, что замысел произведения шире, чем просто пародия.

Роман «Силы земные» сориентирован на традицию эпического повествования XX в., основным двигателем сюжета в котором является история

личности или история семьи. Такая «традиционность», с одной стороны, демонстрирует приверженность автора эпохе своей молодости, т. е. середине века, с другой стороны, возможно, является мнимой, так как соответствует новым для того времени тенденциям в постмодернистской критике, «позволяющим» автору традиционный нарратив и сознательный выбор собственной версии истории. Как отмечает И. Смирнов: «Подобие исторического дискурса художественному — лейтмотив постмодернистского неверия в разрешающую силу историографии» [2]. Коль скоро историку позволено «быть повествователем... что придает увлекательность изложению фактов в многих трудах этой школы (в первую очередь в статьях и книгах одного из ее лидеров — Гринблатта)» [Там же], то и повествователь имеет право создавать собственную версию истории, ориентируясь на субъективный жизненный опыт.

В этом произведении также подводится философский итог века. Им, очевидно, становится отказ от дуалистического мышления прошлых эпох, основой которого во многом было христианство, и переход к более сложной системе ценностей, включающей те явления жизни, которые прежде исключались как порочные или греховные. Эта проблема решается в связи с другими важными для творчества писателя вопросами, прежде всего проблемой католицизма. Манихейское мировоззрение писателя подвергается здесь новому осмыслению, и оппозиция августирианской и пелагианской концепции природы человека, значимая для творчества писателя 60-х гг., преодолевается и переосмысливается. Однако религиозно-философские вопросы в этом романе не являются главными. История как таковая и в этом романе осмысливается прежде всего как история культуры, что и определяет форму романа.

Произведение тяготеет к жанру исторического романа, соединяя в себе в то же время черты философского романа и метаромана. Так, биография центрального героя становится той сюжетной основой, на которую «наносится» политическая, религиозная и культурная история столетия, во многом создаваемая человеком, чья личность должна стать предметом канонизации в произведении героя-писателя. Произведение разбито на главы в соответствии с количеством лет, прожитых Кеннетом Туми, писателем-гомосексуалистом, которому в его зрелые годы заказана биография претендента на папский престол, знакомого с Туми много лет. Роман во многом сориентирован на эпическую традицию начала XX в., когда линейное повествование (в данном случае используется и прием ретроспективы) компенсируется особенностями биографии героя, оказывающегося в силу обстоятельств своей жизни в исторически значимых местах и знакомого со знаменитостями. В романе «Силы земные» многократно используется «случайное» совпадение, позволяющее отразить целый комплекс проблем уходящего века, причем явление культуры даже сюжетно предшествует явлению истории. Так, встреча с Р. Кипплингом предшествует поездке героя в Малайзию, еще колонизированную англичанами, и идеи поэта — носителя имперского сознания в его крайнем выражении — подтверждаются в поездке героя [1, с. 206, 234].

Дуалистическая картина мира XX в. проявляет себя в противопоставлении двух личностей, составляющих полюса конфликта: Кеннет Туми, гомосексуалист, писатель, представитель богемы, носитель свободного мышления, и Дон Карло, священник, воплощение системы и конформизма. Противопоставление культуры и религии (власти) и становится противопоставлением основных «Сил земных» в романе. Построение конфликта романа отсылает к уже значительной традиции интеллектуального романа, характеризующегося, как правило, сильной историко-политической составляющей, начало которой следует вести, по всей видимости, от Г. Гессе и его романа «Игра в бисер» через традиции английской антиутопии и политического романа. Соответственно, содержание романа отсылает читателя к концепциям истории и культуры первой половины XX в., проблеме власти, роли личности в истории. Собственно берджессовской является в романе проблема католицизма, решаемая им на протяжении всего творчества. Если у Гессе Иозеф Кнехт символизирует власть абстрактной идеологии игры, которая может быть понята в контексте работы Хейзинги и как игра и как политика, то Берджесс, с одной стороны, дает более историчную версию аналогичного образа. С другой стороны, власть римского папы настолько условна в современном мире, что обращение к подобной фигуре опять же адресует к современной позиции автора исторического романа, который, выбирая материал для создания портрета прошлого, не ориентируется на объективную историческую значимость описываемых событий, как это делал (или считал, что делает) автор классического исторического романа XIX в.

В романе «Конец всемирных новостей» (1982) [3] писатель обращается к тому типу повествования, в основе которого выбор нескольких наиболее значимых событий столетия. Эту форму параллельно с Берджессом использовал Грэм Свифт в романе «Водоземье», который непосредственно увязывает события личной жизни героя с историей, прежде всего событиями французской истории и Второй мировой войны. Параллелизм повествования позволяет восстановить причинно-следственные связи на личном и общественном уровнях.

Придерживаясь этого же принципа, Берджесс не дает такого же единого сюжетного стержня, может быть, потому, что, как он сам объясняет, происхождение романа связано с механическим соединением трех невострбованных проектов: сюжета о глобальной космической катастрофе, киносценария о последних днях жизни Зигмунда Фрейда и мюзикла о Льве Троцком. Объединяющую функцию выполняет обрамляющая история о трех видеокассетах, оставшихся от земной жизни на космическом корабле, несколько десятилетий находящемся в космосе после уничтожения Земли в результате взрыва планеты. В романе Берджесса, как и в романе Свифта, вводится образ учителя истории, через который проводится концепция истории как рассказывания историй, характерная для постмодернистской критики конца XX в. [4, с. 213]. Рассказывание историй становится средством передачи опыта пожилого учителя истории, который ощущает свою связь с

прошлым, и представителей молодого поколения, которые уже не совсем верят в реальность прошлого, а также во взаимосвязь прошлого и настоящего, декларируемую автором.

Берджесс следует также одной из концепций исторического повествования, которая предполагает, что любое изложение истории «опрокидывает» в историю современность, позволяя ей решить собственные вопросы через историю. Реализуя идею Мамфорда о том, что близится «наступление такой зона, в котором произойдет встреча всех историко-культурных типов людей друг с другом» [2, с. 5], Берджесс разворачивает «тоталитарный» конфликт середины XX столетия как в исторических планах, рассказывая о России и Германии через судьбы Троцкого и Фрейда, так и в «постисторическом» плане, разворачивая его в ситуации конца истории, т. е. накануне глобальной катастрофы. Реализуя еще одно расхожее выражение о двойном повторе истории, один раз в виде трагедии, а другой раз — в виде фарса, Берджесс, изображая «постсовременность», разрешает конфликт диктатора и общественности космического корабля бахтинской или гомеровской ситуацией всеобщего хохота, уничтожающего страх, на котором базируется тоталитарная власть.

Таким образом, случайность отбора историй в данном случае явственно является мнимой, действующей в рамках постмодернистского принципа нон-селекции (выдвинутого Доуве), и подтверждает постмодернистскую же концепцию истории как мифа, где предметом мифологизации может стать любое явление прошлого. В данном случае мифологизируется не только история XX в. через судьбы его ярких представителей — Троцкого и Фрейда, но и история «обычного» героя, «случайно» оказавшегося среди тех, кто должен быть спасен после глобальной космической катастрофы на Земле. Жизнь этого человека становится новым мифом о богочеловеке — основателе нового мира. Эта концепция обосновывает форму построения романа с его более или менее свободным отбором исторических фактов для изображения.

Роман Берджесса демонстрирует и еще более сложное намерение: через историю человечества дать историю культуры XX в. через различные жанры искусства (роман, мюзикл, киносценарий). Отбор жанров также не случаен: введение этих жанров и обозначение собственного произведения как «развлечения» позволяет провести идею о значимости массовой культуры в современном мире. Если в предыдущем романе отсылка к традиции массовой культуры была скорее заявлена, чем реализована, то в данном произведении диалог с массовой культурой, утверждение ее значимости ведется на протяжении всего повествования.

Роман «Железо, ржавое железо» (1989) [5] апеллирует к обширной литературной традиции, прежде всего английской. Тема «железного века» и его завершения благодаря усилиям героя отсылает читателя опять же к массовой литературе, и прежде всего к жанру фэнтези. Сюжет, построенный на основе «истории одного семейства», апеллирует к эпической традиции XIX и XX вв., проблема «малых» народов, в данном случае это валлийцы, связывает роман в актуальным культурным и литературным процессом. Роман создан в 1987 г.,

что позволяет предположить, что он становится своего рода реакцией на изменившуюся картину мира. Действительно, сюжетная канва романа чуть ли не аллегорически воплощает ситуацию в мире, как ее видит автор романа. Два брата, потомки русской и валлийца, сначала находят, затем крадут из Эрмитажа (не дав, по-видимому, тем самым Советскому Союзу развязать третью мировую), а потом и уничтожают Экскалибур, Меч Артура или, по другой версии, меч Марса, который принадлежит Аттиле, римлянину Аэцию, а далее королю Британии Амвросию Аврелиану. В то же время в романе существенна еврейская тема, которая связана с новыми очагами конфликтов на территории Израиля и Палестины. Причем происхождение этой конфликтной зоны также косвенно связано с Россией, так как в романе специально указывается на то, что первый президент Израиля Хаим Вейцман (по сюжету — наставник отца рассказчика) ведет свое происхождение из-под Гродно. Рассказчик, еврей по национальности, обеспечивает повествованию иллюзию беспристрастности (по аналогии с Серенусом Цейтбломом в романе «Доктор Фаустус» Т. Манна), хотя его функция в большей степени — это движение сюжета, через него также вводится тема терроризма. Преимущественным носителем идеологии романа является Реджинальд Джонс, потомок русской и валлийца. Центральные персонажи романа, представители семьи Джонс, являясь обладателями смешанной крови, остаются носители скорее британского национального сознания.

Вполне традиционная, восходящая ко второй половине XIX в. (Толстой, Теккерей) форма повествования обозначает возврат и тому типу исторического повествования, который «открыли» эти авторы: осмысление недавней истории размывает границы между историей и современностью и обозначает отмеченный в постмодернистской же критике процесс исторического осмысления современности: «Современность для НН не постисторична — она здесь такой же предмет исторического интереса, что и всякий прежний период, как это декларируют Гринблатт и Монтроуз и как это подтверждает исследовательская практика их единомышленников», — отмечает И. Смирнов [2, с. 57]. Повествовательная техника романа, с параллельным развитием сюжетных линий, рисующих судьбы героев, пересечение которых обусловлено их семейными связями, также характерна для литературы второй половины XIX — первой половины XX в. На формальном уровне, таким образом, Берджесс избегает каких-либо экспериментов, ограничивая новизну своего произведения областью содержания. В других случаях это, возможно, не требовало бы специальных оговорок, но Энтони Берджесс в своем творчестве использовал множество повествовательных техник, соответственно, такая «традиционность» явно намеренна.

Таким образом, формы исторического повествования, которые разрабатывает в своем творчестве Э. Берджесс, с одной стороны, всегда апеллируют к той или иной узнаваемой романной и культурной традиции, с другой (что не противоречит первому утверждению) — во многом иллюстрируют те дебаты о современной историографии, которые параллельно происходят в гуманитарной науке. Переход от модернистских форм и новаторских форм

повествования к тем, которые имитируют традиционные формы, произошедший в творчестве писателя в 80-е гг., можно рассматривать и как тенденцию, характерную для развития литературы этого времени вообще.

Авторская концепция истории не самодовлеющая, она изменяется от романа к роману в зависимости от эпохи, состояния культуры и пр., однако определенные идеи, связанные с еще модернистской верой в значимость отдельного человека в ходе истории, имперская вера в миссию западного человека по отношению к другим народам прослеживаются во всех произведениях автора.

Примечания

1. *Burgess A. Earthly Powers. L., 1988.*
2. *Смирнов И. Новый историзм как момент истории // НЛО. 2001. № 47 [Электрон. ресурс].* Режим доступа: www.nlo.magazine.ru
3. *Burgess A. The End of the World News. L., 1984.*
4. *Ильин И. Постструктурализм, деконструктивизм, постмодернизм. М., 1996.*
5. *Берджесс А. Железо, ржавое железо. М., 2005.*

© Чернышов М. Р.
г. Екатеринбург

РЕЛИГИОЗНЫЕ МОТИВЫ В ЛИРИКЕ У. ВОРДСВОРТА

Религиозные темы и мотивы не относятся к числу доминантных или приоритетных в лирическом наследии Уильяма Вордсворта, однако они занимают в нем достаточно места, чтобы их изучение могло определенными нюансами обогатить представление о его творческой и идейной эволюции. В общих чертах это представление обычно выглядит таким. Для раннего периода жизни Вордсворта (примерно до 1800-х гг.) характерен радикализм или, по меньшей мере, нетрадиционализм взглядов — и политических (увлечение идеями Французской революции), и эстетических (новаторское предисловие к сборнику «Лирические баллады»), и религиозных (внешнее равнодушие к церковной англиканской обрядности и явная склонность к пантеизму). В дальнейшем поэт эволюционирует в сторону консерватизма, что также можно проследить на всех трех указанных направлениях. Вордсворт приветствует победу над Наполеоном, игнорирует революционные всплески в Европе 1830–1840-х гг. и в конце жизни соглашается занять после Саути одиозную должность поэта-лауреата. Свидетельством поворота к консерватизму в области эстетики можно считать необычайное тяготение Вордсворта начиная с 1802 г. к жанру сонета, тогда как в период «Лирических баллад» он этой формы не признавал. Религиозность поэта также становится более традиционной, что увенчивается созданием в 1821 г. монументального и почти не читаемого цикла «Церковные сонеты», посвященного истории христианской религии на территории Англии.